Die mineral-male... in theorie und praxis

Adolf Wilhelm Keim


Digitized by

Keim, Adolf.

Die mineral-malerei

in theorie und praxis.

Berichte

des

Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M.

Dritter Band. Jahrgang 1886/87.

I. Monatssitzungen mit Vorträgen.

6. Die Mineral-Malerei in Theorie und Praxis.

Von Herrn Adolf Keim aus München.

(16. Januar 1887.)

Das Thema, welches ich heute vor Ihnen zu besprechen die Ehre habe, ist ein Verfahren für Monumentalmalerei. Obwohl es sich für mich als Techniker und auch für den vorliegenden Fall nur darum handeln kann, den technischen Teil der Wandmalerei zu behandeln, so möge mir es dennoch gestattet sein, einiges hinsichtlich der Bedeutung der Wandmalerei für die Kulturwelt überhaupt, sowie das Wesentlichste über die Ursachen des Verfalles der Wandmalerei zu den verschiedenen Zeiten und die Hemmnisse und Schwierigkeiten, welche sich einer allgemeineren Einführung stets, und in der neuen und neuesten Zeit am meisten, in den Weg stellten, zu erwähnen.

Es ist bekannt, daß wir der Malerei und zwar insbesondere der Wandmalerei schon bei den alten Völkern begegnen und sie schon im grauen Altertume, z. B. bei den Aegyptern, vorfinden. Wenn uns auch die Kunstgeschichte wohl noch lehrt, daß die Malerei im allgemeinen gegenüber der Architektur und Skulptur im klassischen Altertume eine geringere Pflege gefunden hat, so wird das von der Wandmalerei im besonderen kaum gesagt werden können. Denn, um nur an die aus der alt-ägyptischen Zeit erhaltenen Bauüberreste zu erinnern, aus und an denselben ist leicht ersichtlich, daß damals auch schon die Wandmalerei in Blüte stand; und wie man bei den alten Aegyptern zuerst einem Baustile begegnet, so beginnt auch an ihren Bauten die Monumentalmalerei. Woltmann hat daher ganz Recht, wenn er in seiner „Geschichte der Malerei" sagt, daß diese vom Nilthale ausgehe. Gleiches lehren uns auch die Schöpfungen der Kunst wie bei den Aegyptern, so

auch bei den Assyrern, Persern, und später in Griechenland und Rom. Vom Nilthale aus machte denn auch die Wandmalerei nicht nur den Gang der Fortentwickelung in Gemeinschaft mit den beiden andern Schwestern, der Architektur und Skulptur, mit, sondern sie erweiterte und vervollkommnete auch sich selbst, indem aus der Wand- und Monumentalmalerei nach und nach die Malerei selbst entstand. So begegnen wir im späteren Altertume immer wieder dieser heiligen Trias in den Tempeln und bei sonstigen Kunstbauten. Aber auch als Wandmalerei für sich hat sie in der klassischen Zeit des Altertums eine hohe Blüte erreicht. Es genügt, als Beweis dafür nur an die Wandmalereien von Athen und Delphi in Griechenland und an die von Pompeji in Italien zu erinnern.

Man kann wohl sagen, daß sie stets und zu allen Zeiten, im vorklassischen wie im klassischen Altertume, im Mittelalter wie zur Zeit der Renaissance, gleichwie zur Zeit des Anfangs bezw. der Mitte des gegenwärtigen Jahrhunderts einen hervorragenden Zweig der Malerkunst überhaupt bildete, welchem Zweige sich daher wieder zu allen Zeiten Künstler ersten Ranges widmeten. In besonders hervorragender Weise begegnen wir ihr wieder im 15., 16. und 17. Jahrhundert: im 16. Jahrhundert sehen wir sie vertreten und zu einer noch nicht dagewesenen Höhe der Vollkommenheit gebracht durch die ersten Meister ihrer Zeit, Raffael von Urbino und durch den in seiner Universalität unerreicht dastehenden Michel Angelo. In der Neuzeit gesellten sich zu diesen ebenfalls als Künstler ersten Ranges in der Freskomalerei bezw. Wandmalerei Cornelius, Kaulbach, Overbeck, Schnorr, Bendemann, Ingres, Paul Delaroche, Rottmann, Guffens, Swerts u. a.; nicht zu gedenken der anerkennenswertesten Bestrebungen hervorragender Künstler der Gegenwart in München, Berlin, Wien, Dresden, Düsseldorf u. a. O., die Monumentalmalerei zu heben und zu fördern.

Wenn man nun in allen gebildeten Kreisen über den Wert und die Bedeutung der Kunst für die Kultur im allgemeinen sich längst klar ist, wenn ein jeder, der auch nur einiges Verständnis dafür hat, sich mit der Erklärung des Zieles und der Aufgabe der Kunst einverstanden erklärt, welche seiner Zeit von Gottfried Guffens und Jean Swerts im Einverständnis mit den deutschen Künstlern

abgegeben worden ist, daß es das Ziel und die Aufgabe der Kunst sei, die Menschheit in ihrem Streben nach Vollendung zu unterstützen durch Erhebung der Herzen, durch Läuterung des Geschmackes, durch Anfachung der Begeisterung für das Gute und des Abscheus vor dem Laster; wenn nun, sage ich, solches von der Kunst im allgemeinen gilt, so muß auch die Monumentalmalerei in dieser Richtung ihren Anteil daran haben. Welche Stellung sie schon in den ältesten Zeiten eingenommen, ist bereits bemerkt worden. Aber auch in neuester Zeit haben hochgestellte Persönlichkeiten diesem Zweige der Kunst volle Anerkennung und Würdigung zukommen lassen. Ich erinnere hierbei nur an den durch seinen großen Kunstsinn und seine — man möchte beinahe sagen — beispiellose Förderung der Kunst unsterblich gewordenen König Ludwig I. von Bayern, welcher im Sinne der Erklärung Michel Angelos, daß die Monumentalmalerei der großartigste Zweig der malerischen Kunst sei, keine Kosten und keine Opfer scheute, um auch in dieser Hinsicht Großartiges und Herrliches schaffen zu lassen. Neben der Gunst und Anerkennung, die noch viele andere bedeutende Personen aus den höheren und höchsten Ständen, bedeutende Künstler, die Vertreter der Wissenschaft und die Staatsregierungen selbst diesem Zweige der Kunst zuwandten, seien hier nur noch die denkwürdigen Worte angeführt, welche, wie Hermann Riegel in seiner „Geschichte der belgischen Wandmalerei" mitteilt, der belgische Minister A. van den Peereboom, der stets ein eifriger Förderer und warmer Verehrer dieser Kunst war, in einer Sitzung des Abgeordnetenhauses im Februar 1863 über die Monumentalmalerei aussprach:

„Bedenken Sie, daß die großen Blätter unserer Geschichte, auf die Mauern der öffentlichen Gebäude hingeschrieben, die beste Unterweisung in der Geschichte sind, die man dem Volke geben kann, und deshalb betrachte ich ein Wandgemälde als ein Lehrmittel, als eine Anregung zur Vaterlandsliebe, als eine Wohlthat für alle, und ich möchte sehr, daß alle unsere öffentlichen Bauwerke, unsere Hallen, unsere Rathäuser wie unsere Schulen mit geschichtlichen Malereien geschmückt würden."

Diesen herrlichen und sehr beherzigenswerten Worten des belgischen Ministers seien noch folgende beigefügt, welche der Direktor

des k. k. Museums für Kunst und Industrie in Wien, Hofrat R. von Eitelberger in einem Vortrage über die Bedeutung der Geschichtsmalerei im allgemeinen gesagt hat:

„Es sind große historische Erinnerungen, welche in unserer Seele aufsteigen, die uns mit Mut und Zuversicht erfüllen und die uns auch den hohen Wert jener Kunst in einem ganz bedeutsamen Lichte erscheinen lassen, welche wir mit einem allgemein verständlichen Worte die historische Kunst bezeichnen, in der Plastik und Architektur die Denkmalkunst, in der Malerei die Historienmalerei nennen. Geschichtsmalerei und Geschichtsschreiberei sollten einander näher rücken, ich möchte sagen, eine ideale Ehe eingehen, um jene staatliche Mission zu erfüllen, welche auf der einen Seite der Geschichtsforschung, auf der andern der Geschichtsmalerei zukommt.“

Es bedarf wohl kaum der Versicherung, daß diesen Aussprüchen solcher hochgestellter und bedeutender Männer noch sehr viele angefügt werden könnten, und daß gerade der monumentalen Malerei für die Zwecke der Geschichtsmalerei eine hohe Aufgabe zufällt, die sie besser als jeder andere Zweig der Malerei zu erfüllen vermag. Was aber in Belgien und Oesterreich in Beziehung auf die kulturelle Bedeutung der Kunst gilt, wird wohl auch in Deutschland und in einem jeden andern Staate Geltung haben, der zu den Kulturstaaten gezählt sein will, der eine Vergangenheit, eine Geschichte hat. Auch darüber bedarf es keiner weiteren Worte.

Die Wandmalerei hat aber nicht allein eine Bedeutung für die hohe Kunst-Historienmalerei, sondern auch für die dekorative und kunstgewerbliche Malerei, ja die Farbe als solche spielt schon eine große Rolle für die Stimmung und Gesamtwirkung eines monumentalen Werkes, da man durch sie allein schon im Stande ist, vieles zum Ausdrucke zu bringen, was durch die Architektur und Plastik ohne Hilfe von Farbe und Malerei nie ausgedrückt werden kann. Aus der Vereinigung der Künste in ihren Werken spricht ein höheres Ganzes, und nur so gelangt jede an ihren würdigsten Ort, zu ihrer höchsten Aufgabe. Nichts Höheres gibt es, sagt in seinem „Grundriß der bildenden Künste“ H. Riegel, in der Plastik als den Tempelschmuck der hellenischen Heiligtümer zu Olympia und Athen, und nirgend ist die Malerei größer als da,

wo sie Wand- und Deckenflächen eines schönen Raumes schmückt, wie in der sixtinischen Kapelle, den Stanzen des Vatikan oder den Göttersälen der Glyptothek zu München. In Anbetracht dieser Thatsachen wurde auch im Jahre 1876 zu München in einer Versammlung von Künstlern und Kunstindustriellen ein Antrag dahin gehend gestellt: es sei der Wunsch auszusprechen, die hohen deutschen Landesregierungen und Landesvertretungen, sowie die Gemeindebehörden wollen bei der Errichtung öffentlicher Bauwerke gestatten und die Mittel gewähren, daß vorab diejenigen Gebäude, welche besonders geeignet sind, die Würde des Staates und des Gemeindewesens und die Bildung des Volkes in ihrer ganzen Erscheinung zum Ausdruck zu bringen, in monumentaler Weise ausgeführt werden, daß somit auch der Plastik und Malerei wie dem Kunstgewerbe der gebührende Anteil bei der Ausstattung im Innern und Aeußern derselben gewährt werde. Es war hierbei besonders betont, daß es hierdurch möglich werden könnte, einen großen Kunststil zu erzeugen, die Künstler wieder anzuregen, gleichzeitig aber auch durch den Eindruck, welcher hierdurch auf das Volk erzielt würde, erhebend auf seine Denkart zu wirken, den Kreis seiner Ideen zu erweitern, seinen Geschmack zu bilden und das Volk überhaupt zum Schönen zu erziehen. Jedenfalls hat die monumentale Kunst, die Wandmalerei, ungleich größere Vorteile für die Entwickelung der Kunst, für den Staat und das Volk, als die Staffeleimalerei.

Diesen und vielen anderen schwerwiegenden Thatsachen, Erklärungen und Zeugnissen gegenüber muß es um so mehr auffallen, daß gerade und trotzdem die Wandmalerei wie die Farbe überhaupt seit Jahrzehnten in einer kaum glaublichen Weise vernachlässigt wird und sich immer weniger der Uebung und Anwendung zu erfreuen hat. Diese in Fachkreisen längst erkannte und bestätigte Thatsache muß um so schärfer ins Auge gefaßt und in Betracht gezogen werden, als eine Nichtbeachtung oder Bemäntelung derselben nur noch größeren Schaden verursachen würde und eine ebenso gründliche wie klare und offene Untersuchung und Darlegung derselben ohne allen Zweifel die unentbehrlichste Vorbedingung einer Abhilfe und Besserung ist. Ich möchte hier nur noch kurz auf einige Ursachen hinweisen.

Wie bekannt, befinden sich die Wandmalereien großenteils im Freien und sind daher dem Einflusse der Witterung meistens schonungslos ausgesetzt. Wenn es nun längst zum Sprichwort geworden ist, daß dem Zahn der Zeit nichts zu widerstehen vermag und der Tropfen nach und nach selbst den Stein aushöhlte, so galt dies bisher gewiß von Wandgemälden im Freien in erster Linie. Jedermann konnte beobachten, daß solche jeder Witterung, dem Sonnenstrahl wie dem Regenguß und Schneegestöber ausgesetzte Malereien mit der Zeit verblassen, verwischt, abgeblättert und abgewaschen wurden, so daß meist schließlich kaum noch Spuren zu entdecken waren. Es ist daher auch ganz natürlich, daß sich nach und nach die allgemeine Meinung gebildet hat, es könnten Wandgemälde im Freien überhaupt nicht dauernd erhalten werden und müßten besonders im nördlichen Klima in kurzer Zeit naturnotwendig der Zerstörung anheimfallen. War es doch zu augenscheinlich, welche Gunst und Vorteile die architektonischen und plastischen Kunstwerke vor der Wandmalerei voraus hatten.

Neben diesem klimatischen Feinde gab es noch andere, die bei der Monumentalmalerei bekämpft und besiegt werden sollten. Da spielte eine unreife, mangelhafte Technik ihre verhängnisvolle Rolle und stellte dem Künstler oft scheinbar unüberwindbare Hindernisse und praktische Schwierigkeiten bei der Ausführung in den Weg. Dazu kam oft ein fehlerhaftes, schlechtes Material zur Verwendung, oder die Verarbeitung des Materials oder die Anwendung der Technik selber war eine ungenügende und nicht stets gleichmäßige. Auf solche Weise konnte es denn auch vorkommen, daß oft von zwei nach derselben Technik hergestellten und denselben Bedingungen und Einwirkungen an ein und demselben Orte ausgesetzten Wandgemälden das eine in kürzester Zeit verdarb, während das andere Jahrzehnte hindurch sich gut gehalten hat, was z. B. u. a. in München bei den Sgraffitomalereien am königl. Wilhelms-Gymnasium der Fall ist. Von der hohen Bedeutung der Monumentalmalerei einerseits durchdrungen, andrerseits aber zur Anerkennung dieser Thatsachen gezwungen, mußte man natürlich zu der Frage kommen, ob es denn nicht möglich sei, Mittel und Wege zu finden, um die Wandmalerei ihre Mission

erfüllen zu lassen, zugleich aber auch den feindlichen und zerstörenden Einflüssen auf die Dauer zu begegnen. Und in der That sind ja auch solche Erfindungen gemacht worden, so die von Fuchs und Schlotthauer in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts erfundene Stereochromie, die Enkaustik, die Guttaperchamalerei 2c. Allein auch diese Erfindungen, so freudig sie von manchen zuerst begrüßt wurden, vermochten keine gründliche Abhilfe zu schaffen; denn teils waren sie so wenig wie die Freskomalerei den zerstörenden Einflüssen dauernden Widerstand zu leisten fähig, teils aber boten sie solche Schwierigkeiten, daß diese nur von einzelnen Künstlern und nur in einzelnen Fällen überwunden werden konnten. Wie leicht erklärlich, konnten diese neuen Methoden es denn auch zu keiner allgemeinen Anerkennung und Einführung bringen, mithin auch die Vernachlässigung und den drohenden Verfall der Monumentalmalerei nicht aufhalten.

Diese gewiß bedauerliche Erscheinung hatte jedoch noch eine andere, erst recht beklagenswerte zur Folge. Wenn Vasari mit gutem Rechte schrieb: „Viele unserer Künstler sind bedeutend in der Oelmalerei, aber mit der Freskomalerei kommen sie nicht zurecht", so hat er damit nur eine thatsächliche Wahrheit ausgesprochen; und es war eine besonders traurige Thatsache, daß eine gewisse Entmutigung über viele Künstler kam, und damit ein Schwinden allen Vertrauens zur Technik, wodurch ein vollständiger Verfall und Untergang des hier in Frage stehenden Kunstzweiges in Aussicht stand. „So geschah es in Belgien gleichsam wie von selbst", bemerkt Riegel „daß der Kreis derjenigen Maler, die für Monumentalmalerei allein schon in technischer Hinsicht geeignet sein konnten, kleiner und kleiner, hingegen die Scheu vor solchen Arbeiten bei den Künstlern immer größer und größer wurde, so daß sogar Gallait, Wiertz und verschiedene andere Maler die ihnen von der Staatsregierung angebotenen Aufträge ablehnten. Ja, es kam sogar vor, daß Künstler, welche solche Aufträge einmal übernommen hatten, zu der gewohnten Technik der Leinwandmalerei zurückkehrten und so Wandgemälde lieferten, die eigentlich gar keine sind. Dazu kam noch, daß überhaupt viele Künstler, welche es mit der Wandmalerei eine Zeit lang ver-

sucht hatten, den Mut verloren und einfach zur Oelmalerei zurückkehrten."

Dieses Alles trotz der vielen Techniken für Wandmalerei, trotz Fresko- und Guttaperchatechnik, trotz Kaseïnmalerei und Stereochromie! Die Unhaltbarkeit der Gemälde ging immer Hand in Hand mit der Schwierigkeit der Ausführung und Anwendung, obwohl ich glaube sagen zu können, daß die Techniken, besonders die Stereochromie, viel besser sind als der Ruf, der über sie in der Künstlerschaft verbreitet war und ist.

Thatsache ist es, daß die meisten unserer modernen, ja auch die älteren Techniken für monumentale Malerei in unserem Klima der Witterung nicht Stand zu halten vermochten. Nicht immer aber war der so frühzeitige Verfall dieser Werke in der Technik selber begründet, sondern sehr oft, ja meistens, trat der Umstand hinzu, daß bei Ausführung dieser Werke nicht mit der nötigen Sachkenntnis vorgegangen wurde. Ich will hier nur einen Fall anführen, nämlich die kostbaren Rottmannschen italienischen Fresken in den Hofgartenarkaden in München, welche leider einer unaufhaltsamen Zerstörung entgegenzueilen scheinen. Hier, wo die Gemälde vor der direkten Einwirkung des Regens und des Hagels völlig geschützt sind, ist es nicht allein die Mangelhaftigkeit der Freskotechnik, welche den Verfall dieser Werke bedingt, sondern die unrichtige und fehlerhafte Anwendung dieser Technik, indem der mit der Herstellung des Malgrundes (in tonaco) betraute italienische Stuckateur, Meister Byotti, allem Grunde Gyps zusetzen ließ, wodurch teilweise ein zu rasches Anziehen bezw. Erhärten des Mörtels veranlaßt wurde, so daß viele Bildstellen auf schon etwas zu stark getrocknetem Putze zu liegen kamen und nicht gleichzeitig mit dem Mörtel verhärteten und gebunden wurden. Dasselbe ist in München bei den historischen und nun völlig verfallenen Gemälden in den Arkaden, dann in der Allerheiligen-Hofkirche, in der Glyptothek &c. der Fall gewesen, und die Bilder haben sich in den zuletzt genannten Räumen nur deshalb so lange erhalten, weil sie sich in völlig geschlossenen Räumen befinden. Die Hofgartenarkadenbilder aber haben besonders unter den Einwirkungen der in den Arkaden sich bildenden Niederschläge, der Feuchtigkeit zu leiden, und hier ist es dann der den

Bildern als Unterlage dienende Gypsmörtel, der unter dieser Feuchtigkeit am meisten leidet, da Gyps ein zwar im Wasser schwer, aber durchaus nicht unlöslicher Körper ist, welcher an feuchten Stellen in Berührung mit anderen Salzen, z. B. Magnesia, welche ja fast immer im Kalk vorhanden ist, zur Bildung und Förderung einer Art von Mauerfraß, zur Um- und Zersetzung des Mörtels und der Farbenschichte beitragen kann und muß, indem er hier von der von der Oberfläche des Bildes her wirkenden Feuchtigkeit angegriffen wird. Ich habe in dieser Frage in den Münchener „Neuesten Nachrichten“ Jahrg. 1882 No. 308 bis zur Evidenz die Ursachen des Verfalls dieser Bilder nachgewiesen, und nicht eine Stimme, weder in künstlerischen noch in technischen Kreisen, hat sich dagegen erhoben, sondern man hat sich einstimmig für meine Beweise ausgesprochen. Immer, wenn Wandmalereien rasch verfallen, muß eine (oder auch mehrere) ganz bestimmte Ursache vorhanden sein, welche diesen Verfall veranlaßt. So ist bei den Gemälden an der Außenseite der neuen Pinakothek in München der rasche Verfall dieser Bilder neben andern Ursachen dadurch begründet worden, daß wenige Tage nach ihrer Enthüllung, ohne daß sie vollkommen trocken und erhärtet waren, ein ganz außergewöhnlich starker Hagelschauer an der westlichen und südlichen Seite einwirkte, welcher damals schon thalergroße Stücke herausschlug. Es sei ferner erwähnt das Wandgemälde am Isarthor in München „Einzug Kaiser Ludwig des Bayern nach der Schlacht bei Ampfing“, welches im vorigen Jahre von Schülern der Königlichen Akademie (Professor W. Lindenschmit) nach meiner Technik neu hergestellt wurde. Beim Herunterschlagen des alten von Neher al fresco gemalten Bildes fand es sich, daß der Mörtel (Freskogrund) so mager gehalten war, daß man durch Reiben mit dem Finger bis auf den Stein des Mauerwerks eindringen konnte. Kann es Wunder nehmen, wenn ein solcher Untergrund, der selbst keinen Halt in sich hat, nicht im Stande ist, die Farbe dauernd zu binden?

Gestatten Sie mir, hier die Technik der Freskomalerei im allgemeinen einer kurzen Betrachtung zu unterziehen, ihr Wesen zu besprechen und ihre Vorteile und Nachteile zu erörtern.

Obwohl man lange Zeit angenommen hatte, daß die Malereien der Alten, insbesondere die schönen Funde in Herkulanum und Pompeji nach einer eigentümlichen Art von Enkaustik oder Tempera-Malerei ausgeführt waren, so ist doch der nunmehr endgiltige Beweis erbracht, daß dieselben im wesentlichen nichts anderes sind, als eine nach vorzüglicher Technik mit aller Sorgfalt und Umsicht ausgeführte Fresko- bezw. Kalkmalerei. Immerhin mögen einzelne Stellen gefunden werden, an welchen organische, pflanzliche oder tierische Bindemittel nachzuweisen sind; es läßt sich aber immer zugleich nachweisen, daß diese Substanzen erst nachträglich auf das Gemälde entweder zu Zwecken einer Restaurierung (da Fresko in Fresko nicht gut restauriert werden kann) oder zu ihrer Konservierung gebraucht wurden. In dieser Richtung sind besonders die Untersuchungen Donner- von Richters maßgebend,*) welcher sich eingehend mit dem Studium dieser Malerei beschäftigt hat und zu wertvollen Resultaten gekommen ist.

Thatsache ist es, daß die Freskomalerei sich nicht als genügend wetterbeständig erwiesen hat, obwohl nicht zu verkennen und zu leugnen ist, daß sich diese Technik in südlichen Ländern, z. B. in Italien, weit länger gut zu erhalten vermag als in unserem nördlichen, rauhen Klima; daß aber auch in jenen südlichen Klimaten der Zahn der Zeit nicht ruhig und unthätig ist, beweisen Raffaels Fresken in den Loggien des Vatikan, welche schon sehr merkliche Spuren des Verfalls zeigen. Ich möchte hier nur eine für diese Thatsache erklärende Ursache anführen, die darin zu finden ist, daß, obwohl in Italien dieselben Wassermengen jährlich niedergehen wie bei uns, dort in Folge des Klimas und der höheren Temperatur die Wasser viel rascher wieder auftrocknen.

Bei uns aber halten die Bauwerke das Wasser Monate lang in sich eingeschlossen und sind von ihm durchdrungen, wodurch dasselbe mehr und längere Zeit als z. B. in Italien im Stande ist, lösend und zersetzend auf Mörtel und Steine zu wirken. Hierzu kommt noch im Winter, daß die Wirkung des Wassers durch

*) Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens. Nebst einer Abhandlung über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung von Otto Donner. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 1868.

die Sprengkraft des aus ihm in den Poren der Steine und des Putzes sich bildenden Eises unterstützt wird. Ein weitere Erschwerung der Erhaltung der Fresken in den großen Städten sind die großen Massen von Kohlenstaub, welche vom Mauerwerk aufgenommen werden.

Betrachten wir die Freskomalerei, die antike wie die moderne, ihrem innersten Wesen nach, so finden wir dem Gesagten gemäß, daß sie die Kunst ist, auf noch feuchten Wandflächen mit Wasserfarben Bilder herzustellen. Dieß hat seine besonderen Schwierigkeiten darin, daß das Bild nur stückweise hergestellt werden kann, da nur derjenige Strich bleibend haftet, der auf den noch nassen Bewurf gebracht wird und zugleich mit ihm verhärtet. Hierbei verwandelt sich das im Wasser gelöste Kalkhydrat des aus Sand, Kalk und Wasser bestehenden Grundes durch die Einwirkung der in der Luft enthaltenen Kohlensäure in krystallinisch kohlensauren Kalk, der dann als Fixierungsmittel der Farbe dient. Es darf, wie bekannt, von dem Untergrunde stets nur so viel aufgetragen werden, wie der Künstler in 6—8 Stunden zu bemalen im Stande ist. Ist das Tagewerk des Künstlers vollendet, so muß der nicht bemalte Stuckrest wieder glatt abgeschnitten und für die Arbeit des anderen Tages neu aufgetragen werden. Das Malen selbst hat seine Schwierigkeiten, da die verschiedenen Farbentinten auf der Wand nur immer in eleganter Stufenfolge an einander gesetzt werden müssen, weil sich nicht viel verreiben und Verfehltes nur sehr schwer verbessern läßt. Retuschen können, wenn das Bild einmal trocken ist, nicht mehr vorgenommen werden. Wegen dieser Schwierigkeiten hat sich dieser Technik auch stets ein äußerst geringer Bruchteil der Künstler zugewandt. Ein weiterer großer Nachteil ist ihre Schädlichkeit für die Gesundheit des schaffenden Künstlers.

Wie ich bereits ausgeführt habe, entsprach sie aber auch den bezüglich der Dauerhaftigkeit an sie zu stellenden Anforderungen nur sehr wenig, da sie selbst in gedeckten Räumen bald Schaden leidet. Was man z. B. von der Unzerstörbarkeit der antiken Wand- bezw. Freskenmalereien behauptet, die wie, in Herkulanum und Pompeji und anderen Orten, dem Zahne der Zeit durch nahe-

zu zwei Jahrtausende getrotzt haben, so ist auch diese Unzerstörbarkeit nur eine scheinbare, weil Nebenumständen zuzuschreibende, unter welchen sich auch jedes solid ausgeführte moderne Freskogemälde so lange erhalten haben würde; denn alle nach den Ausgrabungen der Witterung ausgesetzten pompejianischen Malereien gehen sicherlich innerhalb eines Jahrzehnts zu Grunde, und selbst in den Museen ist an ihnen, wenn sie nicht in trockenen Räumen aufbewahrt werden, ein fortwährendes Schadenleiden nicht zu verkennen.

Die Vorteile der Freskomalerei liegen in dem eigentümlichen Reize ihres Lichtes und in dem Umstande, daß die Gemälde matt und nicht glänzend erscheinen.

Angeregt durch die Mängel der Freskomalerei war es ein Schüler des Meisters Cornelius, der Akademie-Professor Josef Schlotthauer in München, ein Meister in der Freskotechnik, der ein Malverfahren aufzufinden suchte, welches die Mängel der Freskomalerei nicht inne hätte und eine größern Garantie für die Haltbarkeit der Malereien böte. Auf Veranlassung König Ludwigs I. von Bayern begab sich Schlotthauer, der Maler, mit dem Chemiker Schafhäutl und dem Architekten Klenze nach Pompeji, um die alte Technik der Wandmalerei zu studieren.

Nach seiner Rückkehr wollte Schlotthauer nur noch Malereien in der alten Art ausführen, und es gelang ihm bald dieselben wenigstens dem Aeußern nach zu imitieren. Die Erfolge aber waren in der Praxis insofern ungünstige, als die von Schlotthauer ausgeführten monumentalen Malereien, z. B. an der königlichen Villa in Aschaffenburg, in wenigen Jahren schon zerstört wurden. Schlotthauer wurde nun zur Zeit, als er unter Cornelius an den Malereien in der Glyptothek in München arbeitete, von dem Chemiker und Mineralogen Joh. Nep. von Fuchs, dem Erfinder des Wasserglases, angegangen, das Wasserglas als Bindemittel für die Farben anzuwenden. Es sollte dies nach Fuchs so geschehen, wie man in der Oelmalerei das Oel anwendet, daß man die Farben damit anrührt und auf die Mauer aufträgt und zuletzt mit einer Art Firnis von Wasserglas überzieht. Wer die Eigenschaft des Wasserglases kennt, das an der Luft in ganz kurzer Zeit zu einem dicken Brei und später zu einer harten Masse erstarrt, und

wer weiß, daß ein Ueberzug von Wasserglas auf einer farbigen Unterlage durch seine Zersetzung, Verlust an Wasser und Ausscheidung von Kieselerde, in kurzer Zeit undurchsichtig, weißlichgrau erscheint, der wird gar leicht zur Ansicht kommen, daß mit einem solchen Materiale nichts zu machen sei, daß es sich so allenfalls zu einem einfachen Anstriche für kleine Flächen, aber nie für Wandmalerei verwenden lasse. Fuchs wollte diese Art der Malerei Stereochromie oder Dauerwandmalerei nennen, da sie viel dauerhafter als das alte Fresko sein sollte. Daß unter den hier benannten Umständen die Künstler von einer solchen Dauerwandmalerei, deren Material sich gar nicht beherrschen ließ, nichts wissen wollten, ist begreiflich. Nur Schlotthauer war es, dessen erfinderischer Genius, dessen unermüdlicher, vielseitiger Schaffensdrang von weiteren Versuchen nicht abließ. Er war es denn auch, der es zuerst möglich machte, daß man überhaupt mit Wasserglas ein Gemälde zu Stande bringen konnte. Er stellte sich einen etwas mageren Freskomörtel her, härtete ihn mit Wasserglas, verdünnte die Farben statt mit Wasserglas mit reinem Wasser, wodurch sich die Farben geschmeidig und angenehm, angenehmer sogar als in der Freskomalerei, verarbeiten ließen. Nun sollten aber die Farben mit Wasserglas auch fixiert werden. Er versuchte dies mit einem in Wasserglas getauchten Pinsel, indem er leise über das Gemälde strich. Der Versuch mißlang, denn die Farben hatten eben kein Bindemittel und sie vermischten sich in einander, so daß an ein Fixieren auf diese Weise nicht zu denken war. Schlotthauer aber wurde nicht müde, weiter zu suchen; er erfand eine Art von Walzenbürste, welche er in ein Gefäß mit verdünntem Wasserglas tauchte, die beim Umdrehen in feinen Tropfen das Fixierungsmittel auf die Bildfläche schleuderte und auf diese Weise das Gemälde fixierte, ohne es zu verletzen. Von diesem Momente an war erst die Erfindung der Stereochromie gemacht; wenn Fuchs das unbestreitbare und hohe Verdienst hatte, das Wasserglas erfunden und seine Verwendung für die Malerei empfohlen und angestrebt zu haben, so hat Schlotthauer das nicht minder große Verdienst, eine Maltechnik erfunden zu haben, die die Anwendung des Wasserglases für die Malerei überhaupt erst möglich gemacht

hatte. Später erfand Schlotthauer noch eine Staubspritze, von der ich noch ein Stück besitze. Ein nicht minder großes Hauptverdienst an der Erfindung der Stereochromie, wie es Fuchs, dem Erfinder des Wasserglases, gebührt, kommt demnach Schlotthauer zu, obwohl dies seiner Zeit von verschiedenen Seiten anders darzustellen versucht wurde. Schlotthauer wie Fuchs arbeiteten jedoch später getrennt an der Erfindung weiter, und zu gleicher Zeit und nach dem Tode dieser beiden Erfinder arbeiteten die Professoren von Pettenkofer und von Liebig in München, Kuhlmann in Lille an der weiteren Vervollkommnung dieser Technik zum Zwecke der praktischen Anwendung. Von den Künstlern, welche sich damals mit dieser Art der Malerei befaßten, seien hier nur Kaulbach, Echter, Piloty, Murr, Seibert, Schweizer, Fortner, Sporrer genannt.

Die Stereochromie ist somit jene Technik, bei welcher das Wasserglas, ein aus Kieselsäure und Kali oder Natron dargestellter, in Wasser löslicher, an der Luft erhärtender Körper, als Bindemittel der Farben und ihrer Grundlagen angewendet wird. Es wird nach diesem Verfahren ein Mörtel bestehend aus Quarz oder Kalksand und Kalkhydrat hergestellt und als Malgrund verwendet, den man gleich für das ganze Gemälde auf einmal aufträgt. Nachdem er vollkommen trocken, wird er mehrmals mit Wasserglas getränkt. Pettenkofer hat später Zementmörtel als Malgrund empfohlen. Auf diesen Grund wird sodann die Malerei mit gewöhnlichen Wasserfarben aufgetragen und dann mit Wasserglas vermittelst der Schlotthauerschen Staubspritze, die später von Pettenkofer verbessert wurde, fixiert.

Diese Malerei hatte vor der Freskomalerei nun voraus, daß der Malgrund auf einmal hergestellt werden und daß der Künstler sein ganzes Werk auf einmal anlegen, daß er nach Belieben die Arbeit aufnehmen und ruhen lassen konnte und daß ihm die größte artistische Vollendung des Werkes möglich wurde, sowie daß das Bindemittel nach dem Erhärten nicht bloß wie der kohlensaure Kalk in Wasser, sondern auch in verdünnter Säure fast unlöslich und auch sonst dauerhafter als die Freskomalerei war.

Die Praxis zeigte jedoch bald, daß auch diese Technik in ihrer damaligen Gestalt nicht in jeder Richtung den von ihr ge-

hegten Erwartungen entsprach, daß es nicht genügte, die heterogensten Farbstoffe ohne Berücksichtigung ihrer chemischen und physikalischen Eigenschaften mit Wasserglas zu befestigen, und daß immer gewisse Farben bald zerstört wurden und sich blättrig oder staubartig vom Untergrunde ablösten, z. B. Terra di Siena, Umbra, Ultramarinblau, Schwarz 2c. Es sei aber bemerkt, daß viele der stereochromen Malereien lediglich daran zu früh zu Grunde gingen, weil man bei ihrer Herstellung nicht mit dem richtigen Verständnis gearbeitet und die Eigenschaft des Materials nicht genügend berücksichtigt hat. Ohne allen Zweifel aber ist sie einer der gewaltigsten Fortschritte auf dem Gebiete der monumentalen Malerei.

Einen der größten und schönsten Triumphe feierte die Stereochromie durch W. von Kaulbach in Berlin, woselbst bekanntlich im Treppenhause des Museums die großen Wandmalereien, die sich bis heute gut erhalten haben, ausgeführt sind. Auf den einen Umstand möchte ich aber noch hinweisen, daß nämlich das große Bild rechts, „Babel“, eine Menge kleiner Risse und Sprünge aufweist, welche von nichts anderem herrühren als davon, daß man anfänglich den Malgrund viel zu fett gehalten und zu sehr geglättet hatte. Es beweist dies, daß man eben mit der besten Technik auch Fehler machen kann und diese auch macht, bis man sich genügend praktische Erfahrungen gesammelt hat. Unter den stereochromen Malereien in München z. B. haben sich die an der Außenseite des Maximilianeums, sowie die im Garten der Ludwigskirche sehr schlecht erhalten; sie sind bereits völlig zerstört, während sich die von Echter und Diez im Nationalmuseum ausgeführten, allerdings im Innern befindlichen sehr gut gehalten haben. Das jüngste stereochromische Werk in München sind die schönen Malereien am Hotel Bellevue, von Claudius Schraudolph im Jahre 1880 ausgeführt, wodurch, wie es den Anschein hat, für München eine neue Epoche der Pflege der Wandmalerei angebrochen ist, da dieses Unternehmen bereits Nachahmung gefunden hat.

Die Mineralmalerei, eine verbesserte Stereochromie, von der ich jetzt noch zu sprechen habe, erscheint nach meiner Meinung und in Uebereinstimmung mit dem Gutachten der königlichen bayrischen Akademie der bildenden Künste in München vom

18. Mai 1882 als wesentliche Verbesserung der Fuchs-Schlotthauerschen Stereochromie. Der Name Mineral-Malerei wurde deshalb gewählt, weil bei diesem Verfahren durch Anwendung von Kieselerdehydrat, Thonerdehydrat, Bittererdehydrat und Wasserglas ähnliche chemische Verbindungen erzielt werden, wie solche bei der Bildung und in der Zusammensetzung einer großen Anzahl natürlicher, farbloser und farbiger Mineralien, nämlich in den Silikaten (kieselsauren Verbindungen, welche die härtesten Fels- und Steingebilde in der Natur ausmachen) aufeinander wirken bezw. in denselben vorhanden sind. Die königliche Akademie der bildenden Künste in München spricht sich über dieses Verfahren wie folgt aus: „Zunächst muß in der Mineralmalerei der Mauergrund, welcher das Gemälde aufnehmen soll, vollständig trocken sein, Neubauten müssen ebenfalls gut austrocknen und bei den alten Mauern ist die betreffende Stelle bis auf den Stein bloßzulegen und sind die Fugen auszukratzen. Die zur Herstellung des ersten Verputzes oder Untergrundes dienenden Materialien müssen möglichst rein beschaffen sein, um namentlich die Entstehung von den Verputz lockernden Auswitterungen (Mauerfraß) zu verhindern. Der Quarzsand wird gesiebt und gewaschen, ebenso wird der Kalk nach dem Ablöschen gesiebt und ausgelaugt. Zur Anwendung kommt reines Fluß- oder Regenwasser. Der Quarzsand muß möglichst scharfkörnige Beschaffenheit haben. Der Untergrund ist in genügender Stärke aufzutragen, gut abzuebnen und nicht zu rasch zu trocknen. Bei Herstellung des Malgrundes finden alle die Vorsichtsmaßregeln, welche für den Untergrund gelten, wieder Berücksichtigung."

Ein wesentlicher Unterschied in der Behandlung des Malgrundes bei der Mineralmalerei gegenüber der Stereochromie tritt jedoch dadurch ein, daß bei ersterer ein ganz anderes Material zur Verwendung kommt als bei letzterer. Die Masse des Malgrundes wird gebildet aus ca.

4	Maßteilen	Quarzsand (reiner, weißer, sog. Glassand),
3½	"	Marmorsand,
½	"	Infusorienerde,
1	"	Aetzkalk mit destilliertem Wasser angerührt.

Es ist durch die Praxis hinlänglich bewiesen, daß eine Beimischung von kohlensaurem Kalk in krystallinischer Form (Marmorsand) zu dem Mörtel sehr zu dessen Festigkeit beiträgt. Im vorliegenden Falle soll ja doch insbesondere noch bezweckt werden, daß der Malgrund eine möglichst gleichförmige, rauhe und poröse Beschaffenheit bekommt, wodurch die Farben besser eingesogen werden und in die Poren zu liegen kommen. Man kann beweisen, daß der mit Marmorsand hergestellte Malgrund eine größere Härte und Widerstandsfähigkeit besitzt, als es bei einem nur mit Quarzsand gefertigten der Fall ist. Auch scheinen die Farben auf einem mit Marmorsand hergestellten Malgrund noch viel stärker zu adhärieren. Die beigemischte Infusorienerde (Kieselsäure in fein zerteilter Form und leicht löslicher Modifikation) kann in zweierlei Richtung zur Konsolidierung der Masse beitragen. Einmal wird ihre Wirkung eine mechanische sein, indem sie mit dem Kalk die gröberen Teilchen unter einander verkittet und festhält; dann wird sie teilweise mit dem vorhandenen Aetzkalk die Bildung eines Kalksilikates eingehen, wie solches übrigens auch hernach unter dem Einflusse des hinzukommenden Wasserglases entstehen muß. Eine derartige Silikatbildung innerhalb des Mörtels ist ganz besonders geeignet, dessen Härte und Widerstandsfähigkeit gegen chemische und mechanische Einwirkungen zu erhöhen. Der vollständig ausgetrocknete Malgrund wird vor der Imprägnierung mit Wasserglas, um die an der obersten Schicht befindliche Lage von krystallinischem, kohlensauren Kalk zu zerstören und die Poren möglichst frei zu legen, mit Kieselfluorwasserstoffsäure getränkt. Diese Methode des Oeffnens der Poren hat vor der durch bloßes Abreiben mit Sandstein den Vorzug der Gründlichkeit und erhöht die Gleichmäßigkeit und Dauerhaftigkeit des Malgrundes in hohem Grade, indem, wie die Praxis gezeigt hat, die durch die Einwirkung der Kieselfluorwasserstoffsäure auf den kohlensauren Kalk erzeugten Produkte mit dem Wasserglase eine chemische Verbindung von großer Widerstandsfähigkeit zu bilden im Stande sind.

Eine große und zwar die wesentlichste Verschiedenheit von dem stereochromischen Verfahren findet sich bei der Mineralmethode in der Anwendung und der Zubereitung der Farben. Während

diese dort auf dem farbigen Malgrund einfach mit reinem Wasser aufgetragen werden, werden hier den Farben verschiedene Zusätze als Thonerdenhydrat, Magnesiahydrat, Zinkoxyd, kohlensaurer Baryt, Flußspat und Glaspulver, je nach der Natur des Farbenstoffes bald einzeln, bald in Mischung, aber immer in ganz bestimmten Quantitäten zugesetzt. Die Art der Zusätze und die Menge derselben die einzelnen Farben sind das Resultat zahlreicher vorausgegangener zeitraubender Versuche. Ein wesentlicher Nachteil der Stereochromie war es, daß viele Farben infolge des freien Alkalis im Wasserglas nachträglich nach dem Fixieren einen dunkleren oder helleren Ton annahmen. Diesem Umstand begegnet man in der Mineralmalerei in erfolgreicher Weise dadurch, daß die Farben zuvor mit Kali oder Ammoniak digeriert werden. Dieselben besitzen dann von Hause aus den Ton, welchen sie in Berührung mit dem Alkali des Fixierungsmittels annehmen würden. Das Fixieren erfolgt mit einem mit Aetzkali und Aetzammoniak versetzten Kaliwasserglase, welches mehrere Stunden in einem hermetisch verschließbaren Topfe im Wasserbade erhitzt wird. Man wendet das Fixativ wenigstens im Freien nicht kalt, sondern im heißen Zustande an und erst dann, wenn das ganze Gemälde bis auf den Stein ausgetrocknet ist, so daß das Fixierungsmittel bis in die Mauer eindringen kann. Wie die Wärme im allgemeinen ein fördernder Faktor der chemischen Prozesse ist, so muß auch durch Anwendung des kieselsauren Alkalis im heißen Zustande die beabsichtigte Wirkung der Befestigung der einzelnen Schichten und Teile unter sich infolge der Bildung von Silikaten eine raschere und vollständigere werden. Um den Gehalt an Kieselsäure im Wasserglase zu demonstrieren, setze ich diesem Fixativ eine kleine Menge Schwefelsäure zu. Es ist der sich ausscheidende massenhaft weiße Niederschlag, welcher auch hier die Hauptrolle des Bindemittels zu spielen hat. Als wesentlichen Punkt, eine möglichst rasche Konsolidierung des Bildes herbeizuführen, hat man das rasche und ununterbrochene Austrocknen desselben zu betrachten; wenn die Witterung ungünstig ist, ist es durch künstliche Wärme zu unterstützen und zu bewerkstelligen. Hierzu bedient man sich eigens konstruierter Koaksöfen, die in einiger Entfernung vom Bilde und zwar so, daß

die Wandfläche nicht zu heiß werden kann, vorsichtig aufgestellt werden.

Demnach beruht das neue Verfahren, die Mineralmalerei, auf der Herstellung eines äußerst porösen, steinharten Malgrundes aus vollkommen reinen Materialien, welche eine Selbstzersetzung desselben unmöglich machen und ihm die Eigenschaft verleihen, die mit den entsprechenden Zusätzen vermengten, von allen in Wasser, Aetzkali und Aetzammoniak löslichen Salzen und Säuren befreiten Farben tief einzuziehen und mit den Farben und ihren Zusätzen eine einzige homogene und gußartige Masse zu bilden, die dann geeignet ist, den physikalischen und chemischen Einwirkungen unseres Klimas den denkbar größten Widerstand zu leisten, ja selbst von starken Mineralsäuren und Aetzlaugen kaum angegriffen wird. Die Dauerhaftigkeit dieser Wandmalereien ist indessen auch wesentlich von der Solidität ihrer Unterlagen bedingt. Es ist an mich sehr oft die Frage herangetreten, nach Art der Mineraltechnik Wandmalereien auf feuchten oder von Mauerfraß angegriffenen Wänden anzubringen; ich kam bald zu der Ueberzeugung, daß nur auf einer gesunden Mauerunterlage ein dauerhafter Putz bezw. Malerei hergestellt werden kann, möge die Art des Verputzens und der Malerei heißen, wie sie immer will. Da nun aber, wie gesagt, diese Voraussetzung, das Vorhandensein einer gut getrockneten, aus gesundem Material hergestellten Mauerfläche als Unterlage für die Malereien, nicht einmal immer bei neuen Bauwerken, geschweige denn bei den älteren Gebäuden zutrifft, so galt es denn ein Mittel zu finden, eine solide Unterlage auch in solchen Fällen zu schaffen. Es wird dies dadurch erreicht, daß man vor allem die Ursache der Feuchtigkeit beseitigt und das weitere Umsichgreifen des Mauerfraßes verhindert; beides in der Weise, wie in meiner Broschüre „Die Feuchtigkeit der Wohngebäude“ (A. Hartlebens Verlag, Wien), näher angegeben ist.

Es erübrigt mir nur noch kurz das Wesentlichste bezüglich des Malens in dieser Technik anzuführen. Das Malen selber ist so leicht und ohne Schwierigkeit, daß für den Künstler ein eigentliches Erlernen gar nicht notwendig ist. Die Mineral-Malerei ermöglicht es vielmehr jedem sonst des Malens Kundigen nach

einigen Proben die größten Wandgemälde mit Leichtigkeit und der größten künstlerischen Vollendung auszuführen. Vor Beginn des Malens trägt der Künstler die Zeichnung des ganzen Gemäldes auf. Die Konturen müssen sodann mit einem Farbenton nachgezeichnet werden, da die Kohle allein bei dem später notwendigen Einfeuchten fortgewaschen wird. Diese Farbe darf indessen nur mit destilliertem Wasser angefeuchtet werden. Alsdann wird die zu bemalende Stelle einige Fuß breit mit destiliertem Wasser angefeuchtet und zwar so, daß immer naß in naß gemalt wird. Zu stark darf dieses Einfeuchten nie geschehen; es darf die Stelle nie so befeuchtet sein, daß das Wasser abläuft, sondern nur so viel, als das Mauerwerk einzusaugen im Stande ist. Trocknet während des Malens der Grund auf, so ist derselbe immer wieder anzufeuchten. Es ist sehr zu wünschen, daß die Farben möglichst egal und stellenweise nicht zu pastos aufgetragen werden. Verwendbare Farben sind: Barytweiß, Zinkweiß, Champagnerkreide, Neapelgelb, heller und dunkler Ocker, gebrannter und ungebrannter Goldocker, Englischrot, Morellensalz, Umbraun, Ultramarinrot, Chromoxydgrün, Ultramaringrün, Kobaltgrün, gebrannte und ungebrannte grüne Erde, Kobaltblau, Ultramarinblau, Reben- und Elfenbeinschwarz. Die mit den Deckfarben nicht zu erreichenden Töne, z. B. in solchen Fällen, in welchen eine bedeutende Tiefe erforderlich ist, werden durch Lasieren erreicht. Die Technik ist für den Künstler eine ungemein leichte; im ganzen ist die Behandlung wie die der Oelfarben, nur daß hier statt des Oels Wasser zur Verdünnung verwendet wird. Die Farben gehen leicht vom Pinsel, gestatten das Ineinandervertreiben und ermöglichen überhaupt die größte künstlerische Vollendung des Werkes mit einer bedeutenderen Leichtigkeit als in allen anderen Monumental-Malarten. Ist das Bild fertig und es zeigen sich Fehler, so lassen sich diese leicht verbessern, da alle Retuschen mit Leichtigkeit und Sicherheit vorgenommen werden können. Es bedarf nur des Anfeuchtens des ganzen Bildes mit destiliertem Wasser vermittelst des Fixierungsapparates, und das Ganze steht in dem ursprünglich nassen Ton vor dem Künstler. Er kann mit der größten Präzision die Retuschen vornehmen, indem sich Grund und Farbe wieder aufs in-

nigste mit einander verbinden und ganz gleichmäßig auftrocknen. Während des Malens steht es dem Künstler jederzeit frei, aufzuhören und wieder zu beginnen. Das so lästige und schwierige Auf- und Abtragen des nassen Kalkgrundes, in welchem nach der Freskomalerei gemalt werden muß, ist hier wie in der Stereochromie für immer vermieden. Man darf nur, wie bereits angedeutet, den Grund wieder anfeuchten, um die Arbeit nach Belieben fortsetzen zu können.

Die Mitglieder der Akademischen Prüfungskommission in München, die Herren Professoren Lindenschmit, Gabriel Max und Müller sprechen sich über die Technik dahin aus, daß sich in ihnen die feste und unzweifelhafte Ueberzeugung begründet habe, daß es mit dieser Technik vollständig gelungen ist, das schon in der Stereochromie angestrebte und teilweise auch schon erreichte Problem, ein Verfahren, das bei größter Leichtigkeit in der Ausführung vollkommen wetterbeständige, jedem Klima trotzende Wandgemälde liefert, endgiltig zu lösen. Einer der größten Vorteile aber im Gegensatz zur alten Stereochromie finde sich darin, daß die Farben, nachdem sie fixiert sind, ebenso bleiben und wirken, wie während des Malens im nassen Zustande, daß also durch das Fixieren nicht die geringste Ton-Aenderung, welche die Harmonie und Stimmung des Werkes stören könnte, eintritt. Die Technik sei so einfach und leicht, wie Herr Historienmaler Hugo Barthelme in seinem Gutachten auf Grund der von ihm angestellten Versuche sich ausspricht, daß sich jeder Künstler in kürzester Zeit eine beliebige, seiner individuellen Auffassung entsprechende Technik bilden könne.

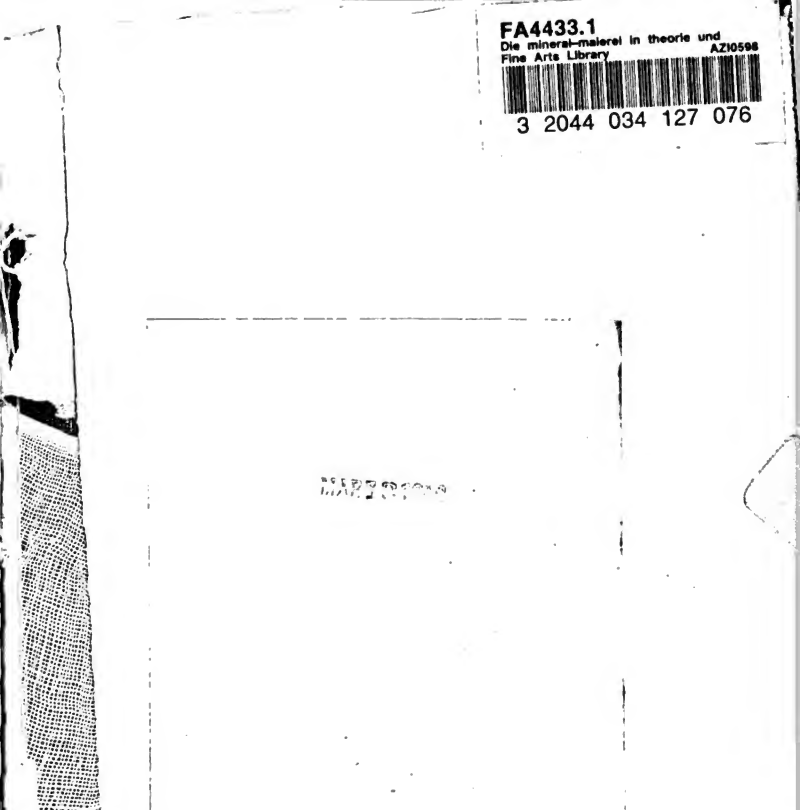
Ich verweise hier ganz besonders auf meine Broschüren: „Die Mineralmalerei" (A. Hartlebens Verlag. Wien 1881) und „Die neuesten Verbesserungen in der Mineral-Malerei" (München 1884. Selbstverlag), sowie ferner auf das „Gutachten der königl. bayr. Akademie der bildenden Künste in München" (1882), und endlich auf das „Gutachten der Herren Professor W. Lindenschmit, Direktor Cl. Schraudolph, Professoren Rudolph Seitz, Otto Seitz, Josef Flüggen, W. Hauschild, F. von Lenbach, Architekt Haßelmann, Maler Fr. Pecht, Oberländer, Herm. Schneider, Carl Haider, Direktor F. von Reber und Galerie-Konservator Bayersdorfer

d. d. 5. Januar 1884." Außerdem sei es mir noch gestattet, mich auf eine für den Praktiker jedenfalls sehr interessante und wichtige Arbeit zu beziehen, in welcher die gesamten bisherigen Erfahrungen bezüglich der Mineralmalerei u. s. w. verwertet sind und welche im Laufe dieses Jahres in meinen „Technischen Mitteilungen für Malerei" publiziert werden wird.

Ich halte es schließlich noch für meine ganz besondere Pflicht, darauf hinzuweisen, daß wenn man wahrhaft dauerhafte und solide Werke schaffen will, dieses auch mit diesem Verfahren und Material nur dann erreichen kann, wenn man dasselbe in der gewissenhaftesten Art und Weise zur Anwendung bringt; der Erfolg wird wesentlich durch den Ernst und die Gewissenhaftigkeit, mit welcher der Künstler verfährt, bedingt. Ein gewisses eingehendes Studium des ganzen Verfahrens ist für jeden unerläßlich, der nicht bloß Scheinerfolge erringen will. Da ich durch die Verhältnisse gezwungen auf leider längere Zeit der Praxis der Wandmalerei ferne bleiben muß und dadurch mein Einfluß auf den Stand und die Weiterentwicklung der Mineralmalerei wesentlich ungünstig beeinflußt ist, so wäre es wünschenswert, daß vielleicht an unseren technischen Hoch- und Mittelschulen oder an den künstlerischen und kunstgewerblichen Lehranstalten, oder wenigstens an einer solchen, auf die Technik der Wandmalerei (noch besser auf die gesamte Technologie der Malerei) Rücksicht genommen werden möge, damit die Einheit des Materials und Verfahrens gewahrt bleibe, die weiteren Erfahrungen entsprechend verwertet werden und nicht wieder verloren gehen. Hinsichtlich der Verpflichtung, die dem Staate in dieser Richtung auferliegt, verweise ich nur auf Professor Dr. A. Bauer in Wien, der in seiner Denkschrift „Zur Frage der Erhaltung der öffentlichen Denkmäler" in den Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien 1882 No. 200, nachdem er die Verwalter der öffentlichen Denkmäler zu veranlassen gesucht, den ihnen anvertrauten künstlerischen Werken jene Sorgfalt zu widmen, die notwendig ist, um diesen Objekten eine möglichst lange Dauer zu sichern, weiter noch Folgendes sagt: „Es ist dies ein Standpunkt, welchen uns die Pflicht gegen unsere Nachkommen gebietet, sowie die Pflicht gegen das Kunstwerk, beziehungsweise

111.

For the last page of this article, see Cohn, Georg. Deutsches recht im munde des volkes.


FA4433.1
Die mineral-malerei in theorie und
AZI0598
Fine Arts Library
3 2044 034 127 076

